REVISTA DA FUNDARTE
ANO 21
NÚMERO 47
OUTUBRO A DEZEMBRO DE 2021
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
arte educação E PERFORMANCE

O COTIDIANO URBANO: RESSIGNIFICANDO ESPAÇOS ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

Verlisa Suelen Novacosta
Gilbeli Ughini
Laura Marcela Ribeiro Rueda
Francine Silveira Tavares
Nilza Cristina Taborda de Jesus Colombo

Resumo: Este artigo aborda a produção poética de duas séries fotográficas que apresentam detalhes/fragmentos/fenômenos presentes em espaços do cotidiano urbano. O objetivo é investigar, através da fotografia, de que maneira é possível ressignificar nossa percepção desses lugares, assim como nossa própria relação com o cotidiano e a fotografia contemporânea. Para auxiliar nos estudos, foram utilizados como referenciais teóricos, no que diz respeito a questões relacionadas à história da fotografia e seus desdobramentos com o campo artístico e a experiência estética a partir do cotidiano.

Palavras-chave: Cotidiano; Espaço Urbano; Fotografia.

URBAN EVERYDAY: RESIGNIFYING SPACES THROUGH PHOTOGRAPHY

Abstract: This article discusses the poetic production of two photographic series that present details / fragments / phenomena present in everyday urban spaces. The aim is to investigate, through photography, how it is possible to reframe our perception of these places, as well as our own relationship with daily life and contemporary photography. To assist in the studies, they were used as theoretical references, with respect to issues related to the history of photography and its unfolding with the artistic field and the aesthetic experience from everyday life.

Keywords: Everyday life; Urban Space; Photography.

Introdução

A presente pesquisa, intitulada *O cotidiano urbano: ressignificando espaços através da fotografia* apresenta duas séries fotográficas, que surgiram pelo interesse em registrar os espaços presentes no cotidiano urbano.

Nesses trabalhos, produziu-se imagens em que detalhes/fragmentos/fenômenos se fazem presentes em diversos espaços urbanos. Através da observação e registros que foram feitos, destacam-se particularidades que muitas vezes não são percebidas por parte das pessoas, consideradas banais e corriqueiras, em meio ao grande fluxo de informações e midiações que ocorrem na vida urbana contemporânea.

Cecília Almeida Salles[1] (2004), em sua publicação *Gesto Inacabado*, comenta que a arte não é apenas o produto/resultado final do artista, mas também, o seu longo caminho até chegar a isso. Segundo a autora, o *ato criador* é um complexo percurso cheio de transformações e mudanças, a partir do qual a obra passa a existir. "O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos". (SALLES, 2004, p. 38).

Portanto, na medida que também nos encontramos inseridos no grande fluxo urbano contemporâneo, exploramos, através da fotografia, uma maneira de nos comunicarmos, percebermos/reconectarmos com os espaços fotografados. Sendo assim, a pesquisa pretende ser também a proposição de uma pausa ou, pelo menos, de uma breve interrupção para parte dos espectadores dessa produção que se encontram imersos na rotina e no fluxo que permeia os trajetos de nosso cotidiano em meio ao espaço urbano.

Tendo isso em vista, propõe-se investigar, de que maneira é possível, por meio da fotografia, ressignificar os espaços do cotidiano urbano, assim como nossa própria percepção diante deles, nossa relação com o cotidiano e a fotografia contemporânea.

Como forma de dar vazão às ideias aqui abordadas, explora-se alguns dos principais momentos relacionados à história da fotografia, destacando, principalmente, as ligações da mesma com o campo das artes visuais.

Para isso, utiliza-se alguns dos apontamentos sobre os impactos causados pelo surgimento da fotografia e, também, aborda-se as relações históricas entre fotografia e arte.

Em seguida explora-se as relações entre fotografia, cotidiano e arte, referenciando algumas produções de importantes artistas da *street photography* (fotografia de rua), desde o século XIX até os dias de hoje e o corte fotográfico, elucidando como e de que maneira ele se dá nas produções, e também, como se articula nos espaços que observa-se e registra-se nas cidades.

[1] Cecília Almeida Salles é doutora em Lingüística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990). É professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. (SITE ESCAVADOR).

No decorrer do artigo, apresenta-se e analisa-se a produção poética, desenvolvida na forma de séries fotográficas, buscando relacioná-la com os conceitos aqui apresentados e por fim uma conclusão de tudo o que foi aprendido/escrito no decorrer do artigo, unindo os conteúdos abordados junto ao entendimento de tudo o que foi apresentado.

A fotografia nas artes visuais

No presente artigo, conserva-se e amplia-se o interesse pelo espaço cotidiano inserido em um contexto urbano através de novas produções fotográficas e também, busca trazer o conhecimento teórico necessário para embasar a escolha por tais imagens em uma pesquisa no campo das artes visuais.

André Rouillé[2] em seu livro *A Fotografia – Entre Documento e Arte Contemporânea*, escreve sobre os vínculos existentes entre arte e fotografia, fazendo um apanhado de toda a trajetória da fotografia, desde suas origens e seu caráter documental, passando pelas relações conflituosas entre a fotografia e o campo das artes, até, finalmente, chegar à sua legitimação cultural e artística. Segundo ele, a década de oitenta marcou o momento em que a fotografia se tornou um dos principais materiais da arte contemporânea.

Devido à sua verossimilhança com a realidade, inicialmente, a fotografia foi classificada, apenas, como uma técnica de representação do real, tornando-se assim uma prática documental, que captava com rapidez os acontecimentos e mudanças históricas do momento.

Apesar de sua condição inicial exclusiva de registro do real, não demorou muito para que cada vez mais artistas se interessassem pelas possibilidades da fotografia. De acordo com Rouillé (2009, p.233), "[...] as relações entre fotografia e arte sempre alimentaram as mais vivas controvérsias."

O autor também cita os nomes de Gustave Le Gray, Henri Le Secq e Hippolyte Bayard, como pertencentes à primeira geração dos chamados

[2] André Rouillé é professor assistente na Universidade de Paris VIII (Unidade de Formação e de Pesquisa em Arte, Estética e Filosofia). Publicou várias obras sobre fotografia e dirige o site da internet www.paris.art.com, consagrado à arte contemporânea em Paris (ROUILLÉ, 2009).

fotógrafos-artistas[3]3. Segundo ele, enquanto a maioria dos fotógrafos da época buscava adequar sua estética às técnicas e ao modo de produção à lógica mercantil, esses outros, tinham em comum uma postura de independência em relação às leis do mercado.

Em meados de 1888, houve o surgimento da câmera portátil, trazendo ainda mais dificuldades no que diz respeito à aceitação da fotografia enquanto arte. Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues (1995), essa dificuldade provinha de dois motivos: 1) pela linguagem fria e direta da fotografia; 2) pela democratização dos procedimentos técnicos, e pela reprodutibilidade infinita da imagem, que permitia o acesso à imagem a diversas pessoas, das mais diversas camadas da sociedade. Essa característica de reprodução ilimitada da imagem, apesar de inovadora, ia totalmente contra as concepções acadêmicas artísticas vigentes na época.

De acordo com Rouillé (2009), a partir da industrialização e da propagação de novos equipamentos e materiais fotográficos, houve uma predisposição para o surgimento de movimentos como o *Fotoclubismo,* onde suas principais atividades estavam a publicação de boletins informativos, revistas e catálogos, realização de cursos e seminários sobre a estética fotográfica, excursões fotográficas e outros diversos eventos e atividades; e o *Pictorialismo,* onde interferências ocorriam em diversas etapas do processo fotográfico, como durante a produção da foto, no negativo, na impressão, etc., constituindo, assim, um hibridismo entre o automatismo da fotografia e a mão humana.

Tais estratégias acabaram influenciando decisivamente a realidade da fotografia, que acabou ficando um pouco mais próxima das técnicas tradicionais das artes e enfraquecendo a estética fotográfica documental.

Após a primeira guerra mundial (1914-1918), o movimento chamado de *Nova Objetividade* começou como uma reação à experimentação anterior e à pintura expressionista. Para Albert Renger-Patzsch, o importante era a objetividade e o realismo, valorizando características como a nitidez, a transparência e a clareza de

[3] Segundo Rouillé (2009), os fotógrafos-artistas são profissionais que evoluem deliberadamente no campo da fotografia. São fotógrafos, antes de serem artistas. Ao contrário dos artistas, que partem do campo das artes desde o principio de suas obras.

suas imagens.

Ao contrário do que a *Nova Objetividade* outro movimento, *Fotografia Subjetiva,* fundado pelo o artista alemão Otto Steinert, junto a outros fotógrafos, tinha como principal objetivo estimular a fotografia criadora. Levava em conta, principalmente, a subjetividade do fotógrafo e sua própria visão de mundo.

De modo progressivo e em várias etapas, podemos dizer que foi mesmo a arte contemporânea a grande responsável pela concretização da aliança entre arte e fotografia.

Nesse sentido, Rouillé (2009) nos lembra como os *ready-made*[4], consagrados por Marcel Duchamp[5], no início do século XX, já importavam os traços mais característicos do processo fotográfico, como o princípio fundamental de seleção-registro. De acordo com o autor, ambos têm em comum tratar as coisas como materiais, que, muitas vezes, são ordinários, como um urinol (Figura 1), uma roda de bicicleta, um porta-garrafa, etc.

> Tudo não é arte, mas, tudo pode transformar-se em arte, ou melhor, qualquer coisa pode tornar-se material de arte, desde que inserida em um procedimento artístico. A arte torna-se uma questão de procedimento, e de crença. (ROUILLÉ, 2009, p. 296-97).

[4] Ready-made é o termo criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). (*SITE* ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2015).

[5] Marcel Duchamp (1887–1968) foi um renomado pintor e escultor francês, bem como um ícone das vanguardas artísticas europeias do início do século XX, sendo um dos precursores da arte conceitual, do dadaísmo, do surrealismo, do expressionismo abstrato e o inventor dos "ready-made". (*SITE* TODA MATÉRIA).



F*igura 1 – Marcel Duchamp. A Fonte, 1917*
Fonte: Site Incinerrante

Esse ato aparentemente banal, de levar um objeto ordinário ao museu e ressignificá-lo, conferindo-lhe o *status* de obra de arte, causou grandes mudanças nos rumos da arte do início do século XX até hoje, culminando numa maneira totalmente nova, diferente, de criar e fazer uma obra. Assim como a fotografia, a partir dos *ready-mades*, criar uma obra de arte deixou de ser, necessariamente, fabricá-la (manualmente), mas sim escolhê-la. No caso mais específico da fotografia, criar passou a ser "enquadrá-la".

No momento em que a união entre arte e fotografia foi concretizada, a arte contemporânea passou a se voltar para o cotidiano e o corriqueiro. Em oposição à complexidade estética da arte modernista e a sofisticação da arte conceitual, ocorreu um tipo de recuo, encorajado pelas obras em fotografia.

Fotografia, cotidiano e arte

Falar sobre o cotidiano é, também, uma maneira de (re)olhar para o mundo que nos cerca, problematizando e/ou ressignificando antigas e novas concepções.

Vivemos tempos em que apertar um botão se tornou uma prática casual, rotineira, quase banal.

Susan Sontag[6] em seu livro *Sobre Fotografia*, publicado pela primeira vez na década de setenta, já falava sobre isso: "[...] a necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, estão viciados." (2004, p.34). De fato, a fotografia, atualmente, se expandiu de uma maneira nunca vista antes, e esta condição apontada por Sontag potencializou-se ainda mais. Nos dias atuais, a fotografia está em todos os lugares do nosso cotidiano cada vez mais veloz e mecanizado.

O cotidiano urbano e a fotografia

Devido à sua capacidade de representação mimética do real, a fotografia foi, desde cedo, considerada uma ferramenta de registro do cotidiano, o que possibilitou a ampliação das capacidades de ver e compreender a vida como um todo.

Segundo Kossoy (2001, p. 26) "[...] o mundo tornou-se de certa forma "familiar" após o advento da fotografia". Todas as expressões culturais das sociedades, como seus costumes, suas cidades, arquiteturas, habitações, práticas e conhecimentos passaram a ser registrados.

Ainda que em caráter totalmente experimental e documental em princípio, o cotidiano urbano rapidamente virou um dos principais temas da fotografia.

> A fotografia é urbana primeiramente pela sua origem: surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas – mais nas grandes do que nas pequenas cidades. A fotografia é igualmente urbana pelos seus conteúdos – monumentos, retratos ou nus, clichês científicos ou de polícia, de canteiro de obra ou de acontecimentos, etc. –; a maioria das imagens tem a cidade como cenário. (ROUILLÉ, 2009, p. 43).

Por meio das imagens de alguns fotógrafos, podemos identificar aspectos característicos do cotidiano urbano, de pequenos acontecimentos que têm a característica de incitar a reflexão a partir de seus espaços. Ao longo dos tempos, as

[6] Susan Sontag nasceu em Nova York, em 1933, e morreu em 2004. Cursou filosofia na Universidade de Chicago e fez pós-graduação em Harvard. Seus livros foram traduzidos para mais de trinta línguas. Escreveu ensaios e romances, além de dirigir filmes e peças. (*SITE* COMPANHIA DAS LETRAS).

ideias de representação do cotidiano urbano por intermédio da fotografia se modificaram e assumiram as mais diversas formas. Nesse sentido, no decorrer do século XX, surgiu um termo que intitulou o processo de alguns fotógrafos possuem de registrar imagens pelas cidades*. Street Photography*, ou fotografia de rua, foi o nome cunhado para designar essa produção.

Conforme menciona Hacking[7] (2012), embora essa categoria possa ser considerada como uma forma de fotografia documental, ela raramente conta uma história, ao contrário do foto jornalismo ou da reportagem. Ela chama a atenção ao apontar para algo extraordinário ou até mesmo banal no dia a dia.

Mesmo quando o termo *Street Photography* ainda não era reconhecido, alguns fotógrafos já andavam pelas ruas de suas cidades em busca de registros do cotidiano. O parisiense Eugène Atget (1857-1927) foi um dos precursores. Ainda que tivessem, inicialmente, um caráter totalmente documental, as imagens produzidas por Atget conseguiam, facilmente, transparecer o espírito de sua época. Nas suas fotografias, a figura humana pouco aparecia, captavam mais a beleza e os detalhes muitas vezes despercebidos das ruas de Paris naquele período, registrando cenas bastante incomuns para os fotógrafos da época.

Outro ícone da história da fotografia de rua é a norte-americana Berenice Abbott (1898-1991). Com ajuda financeira do governo, e influenciada em boa parte pelas fotografias de Atget, ela passou a registrar e documentar intensamente toda a dinâmica da grande cidade. (Figura 2).



Figura 2 – Berenice Abbott. Trem elevado, linhas da Segunda e Terceira avenidas, 1936
Fonte: Hacking (2012, p. 294).

Sobre a fotografia de Abbot chamada *Trem elevado, linhas da Segunda e Terceira Avenidas*, produzida em 1936, Hacking (2012) analisa como a imagem foi produzida cuidadosamente para revelar a cidade como uma realidade e um símbolo ao mesmo tempo. De forma abstrata, a sombra é um elemento dominante que "confunde" a organização da paisagem, fazendo com que o olhar seja focado diretamente na arquitetura e em toda a estrutura presente na cena, mantendo assim suas figuras anônimas.

Tais pequenos detalhes e fragmentos presentes em grande parte das imagens de Atget, e também nas produções de Abbott, é que chamam a atenção e se traduzem como para o presente trabalho onde, foram produzidas imagens do cotidiano em que pequenas *sutilezas* se fazem presentes. Assim como nas produções desses artistas, este trabalho foi conduzido a partir de uma ideia inicial abstrata de retratar os espaços urbanos, de uma necessidade de encontro com esses pequenos detalhes presentes na rotina.

Em artigo escrito pelo sociólogo e historiador Richard Sennett[8] (2013), o autor discorre sobre algumas de suas impressões ao ver as fotografias do artista Thomas Struth (1954), numa reflexão a respeito da arquitetura presente nas grandes cidades e, também, ao que diz respeito a suas relações com as pessoas.

Sennett (2013), afirma que não havia a presença de pessoas nas imagens do fotógrafo, mas que ainda era possível notar a sensação de que havia histórias humanas presentes naquelas imagens e, consequentemente, nos diversos prédios e construções retratados. Parte das histórias mencionadas por Sennett pode ser facilmente percebida através dos pequenos detalhes e elementos presentes nas imagens de Struth como, por exemplo, nos carros estacionados nas ruas das cidades (Figura 3), nos grafites nas paredes, nas sacadas dos prédios com objetos ou outros tipos de pertences pessoais. Aqui, novamente, pequenas *sutilezas* se fazendo presentes nas fotografias.



Figura 3 – Thomas Struth. West 21st Street, New York, 1978. 66x84 cm
Fonte: Site Thomas Struth

> "As construções sempre dizem a verdade, a meu ver. São o testemunho do caráter das pessoas, expressam orgulho, raiva, ignorância, amor – tudo o que os seres humanos são capazes de expressar". (STRUTH, apud SENNET, 2013, p. 112).

Nesse sentido, o processo de criação desta produção fotográfica traz algumas características semelhantes aos trabalhos desenvolvidos por Struth, pois, assim como ele, as pessoas presentes no cotidiano, também não são expressas nas fotografias ou, se aparecem, estão distantes e não são os elementos considerados principais das imagens. No entanto, ainda assim é possível perceber sua presença por meios de outros elementos distribuídos nos espaços.

Noções de tempo e espaço

> A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem *comprová*-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse "ato" não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto de "tomada"), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. (DUBOIS, 1983, p. 15).

Como cita Guimarães[9] (2002, p.11), "[...] cotidiano, palavra que vem do latim *cotidie* ou *cotidianus*, significa todos os dias, o diário, o dia-a-dia, o comum, o

habitual".

Quando pensamos no cotidiano do contexto urbano, a maioria, inicialmente, imagina imensas cidades com ruas lotadas, arranha-céus enormes, pessoas caminhando mecanicamente de um lado para outro, indo em direção aos seus trabalhos ou casas.

No que tange o campo das artes visuais, tais características podem ser observadas através de movimentos que surgiram em meados do século XX, como a *Pop Art* e a Arte Conceitual, já mencionados anteriormente.

Peixoto[10] (2003) escreve sobre como o olhar está cada vez mais contagiado, pela rapidez do mundo contemporâneo. Em seu livro *Paisagens Urbanas*, discorre sobre como essa profusão de informações cada vez mais presente em nosso cotidiano, tem afetado de modo significativo nosso olhar diante das coisas. "[...] Quanto mais se retrata, mais as coisas nos escapam." (PEIXOTO, 2003, p. 9). Em consequência disso, o horizonte tem se tornado cada vez mais opaco e aborrecido.

Segundo ele, já não se faz mais como o pintor tradicional, que, com seu cavalete, subia ao alto da montanha, onde o colocava, e permanecia por horas e horas fitando o horizonte.

> As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleramento dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo. (PEIXOTO, 2003, p. 209).

Mesmo havendo uma enorme quantidade de fotografias permeando nosso cotidiano atual, em especial, o urbano, a opção pela prática fotográfica, deu-se pois a mesma retém características/qualidades que permitem extrair/revelar pensamentos/reflexões sobre o meio que habitamos e, consequentemente, do artístico.

Nesse sentido, Barthes[11] (1980) em seu livro *A Câmara Clara*, discorre sobre como há na fotografia uma maior predisposição ao exercício da *contemplação* das imagens, diferentemente do cinema, em que grande parte das cenas induz o

observador a uma espécie de *continuidade* do olhar. Ao analisar meticulosamente diversas fotografias, o autor se questiona por que há algumas que chamam mais a sua atenção, e exatamente, o porquê dessas imagens despertarem seu interesse. Segundo ele, a *sedução* existente nas imagens fotográficas é causada, em grande parte, por uma oportunidade de nelas, projetarmos sentimentos e pensamentos/reflexões de acordo com nossas vivências.

> Podemos desejar o objecto, a paisagem, o corpo que ela representa; amar ou ter amado o ser que ela nos dá a reconhecer; espantarmo-nos com o que vemos; admirar ou discutir o trabalho do fotógrafo, etc. Mas estes interesses são inconsistentes, heterogéneos; uma determinada foto pode satisfazer um deles e interessar-me pouco. E se uma outra me interessa bastante, eu gostaria de saber o que é que, nessa foto, fez esse *tilt* dentro de mim. (BARTHES, 1980, p. 37).

Através do caminhar entre as ruas, prédios e demais acontecimentos presentes no cotidiano, busca-se contemplar espaços motivado por alguns interesses como, por exemplo, a arquitetura incomum presente em alguns lugares, as marcas nos prédios deixadas pela ação do tempo, as sombras projetadas nas calçadas, as esculturas exuberantes nos prédios antigos, entre tantos outros detalhes. Compartilha-se imagens produzidas a partir do corte fotográfico desses espaços, propõem-se sua contemplação e, consequentemente, a ressignificação de alguns dos locais presentes no cotidiano.

Na publicação chamada *O Ato Fotográfico*, Philippe Dubois[12] (1990), discorresobre as imagens fotográficas e suas relações com o real, mais especificamente, sobre suas conexões com o *espaço* e o *tempo*. Segundo ele, a imagem fotográfica é constituída, principalmente, por um gesto radical e certeiro, que se denomina *corte*. Ele diz

> Temporalmente de fato - repetiram-nos o suficiente - a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular do espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*. (DUBOIS, 1990, p. 161).

Nesse sentido, é proposto através do corte fotográfico fixar e fracionar

(espacial e temporalmente), alguns dos espaços que se observa. Nessa perspectiva, imagina-se o ato de fotografar como um tipo de *jogo* em andamento e, conforme se avança, se analisa cada paisagem e, assim, sentindo o que cada uma causa. A partir da escolha (do *corte*) de algumas delas, analisa-se de que maneira aquela imagem detém e conquista, quais meus sentimentos e pensamentos relacionados a ela, suas relações com o meio que circunda, etc.

Além do corte fotográfico, Dubois (1990) traz diversas reflexões sobre a descontinuidade da temporalidade na fotografia, ou seja, como a questão do corte temporal pode superar o próprio tempo, seja "perpetuando" aquilo que é retratado em uma imagem que só existiu uma vez, ou também, através do resgate de memórias, experiências ou, ainda, "recortando" e "fixando" movimentos. Aqui fotografia e o fotografar impõem uma ruptura com o fluxo contínuo do espaço cotidiano. A fotografia passa a ser um ato de resistência em meio à diluição do cotidiano. No momento em que se realiza o recorte, os espaços captados adquirem outro *status,* isto é, tornam-se imagens, sugerindo assim novas relações a partir da linguagem fotográfica, propondo uma nova forma de sentir e olhar para o cotidiano.

A busca pela experiência

De acordo com os textos de Victa de Carvalho em capítulo publicado no livro *Fotografia Contemporânea - Desafios e Tendências* (2016), a partir dos anos 80, há uma crescente tendência dos artistas contemporâneos à utilização do cotidiano como principal material de suas obras. O banal, o corriqueiro e comum, tornaram-se elementos fundamentais como possibilidades de uma experiência estética na vida contemporânea (Carvalho in FATORELLI; PIMENTEL; CARVALHO, 2016).

Com isso, Carvalho traz o exemplo da obra *La Voie Publique* desenvolvida pelo artista suíço Beat Streuli. Sem pretensão de registrar nenhum ato extraordinário nas ruas, evidenciando o automatismo existente em algumas das principais cidades do mundo.

A partir da análise dessas imagens de Streuli, Carvalho faz alguns questionamentos, como: o que se pode observar nestas fotografias quando,

aparentemente, não se vê nada além do banal? Como suscitar uma experiência estética em imagens que não parecem transmitir nada além daquilo que as próprias imagens são/representam? Carvalho (in FATORELLI; PIMENTEL; CARVALHO, 2016) diz que são diversos os autores e teóricos que vêm discutindo o conceito de experiência estética ao longo dos tempos, sejam eles derivados da história arte ou da filosofia. Em função do interesse de artistas por temas corriqueiros e banais, alguns pensadores chegaram até mesmo a atestar o fim da experiência estética na atualidade.

A partir desse relato, a autora cita os teóricos John Dewey[13] e Hans Ulrich Gumbrecht[14] como dois importantes nomes que repensaram o espaço das imagens e suas noções estéticas a partir das possibilidades de experiências na vida cotidiana.

Em sua publicação *Arte como Experiência*, o filósofo norte-americano John Dewey (2010) relata que mesmo que se tenha experiências a todo o momento, a maior parte delas não chega a ser consumada. Nesse caso, são as denominadas experiências *singulares,* as que verdadeiramente se distinguem das demais, pois essas se dão de forma completa e de maneira espontânea em relação às outras (DEWEY, 2010).

No livro *Comunicação e Experiência Estética*, Gumbrecht (in GUIMARÃES; LEAL; MENDONÇA, 2006) menciona no capítulo *Pequenas Crises – Experiência Estética nos Mundos Cotidianos*, que quando falamos em experiência estética, normalmente, ela não está associada a situações do cotidiano, assim como a experiência religiosa, por exemplo. Segundo o professor, isso ocorre porque o cotidiano tende a anular o que existe de mais inédito na própria experiência estética. Portanto, apesar dessa condição observada na produção de artistas que se interessam pelo cotidiano e de suas relações com a experiência estética, essa sempre será uma exceção.

Para Gumbrecht (in GUIMARÃES; LEAL; MENDONÇA, 2006), a experiência estética no cotidiano ocorre em razão de uma interrupção no fluxo da experiência comum do dia a dia, gerando assim o que chama de *pequenas crises*. Para ilustrar os momentos em que essas crises são desencadeadas, o autor utiliza como exemplo os ornamentos feitos nas pontas dos papéis higiênicos pelas equipes de

limpeza dos hotéis. Segundo ele, tais ornamentos podem desencadear um tipo de *estranhamento* que se impõe como uma interrupção ao fluxo da vida cotidiana.

Nesse sentido, a discussão sobre a obtenção de uma experiência estética a partir do cotidiano motiva a buscar estender/ampliar a experiência que se sinta em tais espaços para as demais pessoas por meio das fotografias e da ressignificação que ocorre por meio do corte fotográfico. Além disso, busca-se compreender, também, de que maneira as fotografias desenvolvidas podem, de alguma maneira, suscitar novas maneiras de ver e compreender o cotidiano que nos cerca, causando experiências, levantando problemas relativos ao dispositivo fotográfico, entre outras situações.

Sendo assim a experiência estética pode ocorrer na forma de uma interrupção em meio ao fluxo cotidiano, que leva a fotografar, quando o familiar se torna estranho. No caso desta pesquisa, por meio da linguagem fotográfica, quando "fixa-se/isola-se" e descontextualiza-se fragmentos encontrados nos espaços urbanos, e consequentemente, exponha-se em uma galeria. Lugares estes que possivelmente guardam uma grande familiaridade por parte dos espectadores.

Desdobramentos poéticos

O propósito é investigar como se deu o processo criativo, ressaltando seus detalhes e demais informações referentes a seu desenvolvimento. Para auxiliar na explanação, são apresentados trabalhos de artistas que articulam ao processo.

Os motivos que impulsionaram a produção destas fotografias partem do desejo de explorar os espaços do cotidiano urbano, assim como os detalhes e sutilezas que neles se encontram. Devido ao fluxo intenso de informações que permeiam a vida cotidiana contemporânea, se investe, através da fotografia, a possibilidade de conectarmos com seus espaços, ressignificando esses lugares e, também, (re)criando e (re)descobrindo a própria relação com a fotografia.

Série paisagens urbanas

A série Paisagens Urbanas é composta por três conjuntos fotográficos distintos, organizados a partir de critérios relacionados ao conteúdo e à composição estética de cada imagem.

O primeiro conjunto da série prioriza prédios e suas fachadas. Neste conjunto interessa-se por observar os pequenos indícios deixados pela presença ou ação humana, seja por meio das roupas estendidas no varal, da alternância entre janelas abertas e fechadas, da presença e ausência de cortinas, no desejo por conforto expresso nos condicionadores de ar, no excesso de antenas, nas luzes acesas ou apagadas, na presença de objetos deixados nos parapeitos das janelas, entre outras minúcias. Em razão do ponto de vista e da própria linguagem fotográfica, a escala dos prédios parece menor do que na realidade, fazendo pensar sobre as pessoas que ali vivem, na forma que elas convivem nesses lugares, que, vistos de longe, mais se parecem com pequenas “caixas” (Figura 4).



Figura 4 – Detalhe da Série Paisagens Urbanas (conjunto um), 2015-18
Fonte: Fotografia da autora.

Nesse conjunto, o estilo arquitetônico pouco se destaca. Poderia falar sobre uma quase falta de singularidade dos prédios, não fosse pelas informações agregadas em função da presença de seus moradores. Esses prédios, que aos olhos de alguns podem parecer inexpressivos, para outros simbolizam a existência da humanidade exibida nesses lugares, em contraponto à falta de expressão com que, muitas vezes, são associadas.

Ao observar esses espaços, tem-se a sensação de que o olhar se prende e se esvai, simultaneamente, na medida em que se observa lugares aparentemente tão similares, e, ao mesmo tempo, tão distintos uns dos outros, no sentido de estarem repletos de minúcias e detalhes em suas fachadas. Diante de tais sensações e interesses, tem-se o cotidiano interrompido e, como Gumbrecht (in GUIMARÃES; LEAL; MENDONÇA, 2006) sugere em seus estudos, uma crise é gerada, que é quando se experimenta a associação a uma experiência estética.

Ao refletir sobre o interesse pelas fachadas dos prédios, incorporo à pesquisa as obras do artista alemão Michael Wolf (1954). Em um de seus trabalhos, intitulado *Architecture of Density* (Arquitetura da Densidade), Wolf registra as fachadas dos enormes prédios presentes na cidade de Hong Kong, conforme mostram as figuras 5.



Figura 5 – Michael Wolf. Architeture of Density
Fonte: Site de Michael Wolf.

Diante de suas imagens, é possível perceber como o acúmulo de informações visuais está presente. É como se as mesmas estivessem achatadas ou comprimidas. Mesmo que possamos destacar alguns elementos nas fachadas dos prédios, como as roupas penduradas nos varais, ou as janelas semiabertas, ainda assim, há uma diminuição na percepção das relações existentes entre os prédios e as demais pessoas que ali vivem, quase como se duvidássemos da existência delas, ou então, da qualidade dessa existência. Essa sensação é provocada devido à eliminação do céu e da base dos prédios, do corte fotográfico. Além disso, a altura superior em que o artista fotografa, o possível uso de uma teleobjetiva, e o paralelismo entre os prédios, também são elementos que contribuem para a sensação de aprisionamento.

Neste primeiro conjunto da série, o corte fotográfico mantém a linha do céu em algumas imagens, e o olhar é detido nos pequenos detalhes e fragmentos que há nas fachadas dos prédios, evidenciando a provável presença de vida nesses lugares. Em contraponto a Wolf, enfatiza-se a humanidade presente nos espaços, propondo reflexões a partir das fachadas de suas habitações, destacando os tantos fragmentos nelas contidos.

Quanto ao segundo conjunto fotográfico planejado para a série, foi considerado reunir diferentes estilos arquitetônicos e construções encontradas nos percursos. Diferentemente das imagens do grupo anterior, em que o interesse não estava sobre o estilo arquitetônico, neste conjunto é justamente a arquitetura *única* e *singular* presente nos espaços, que encanta e impele a registrá-las (Figura 6).

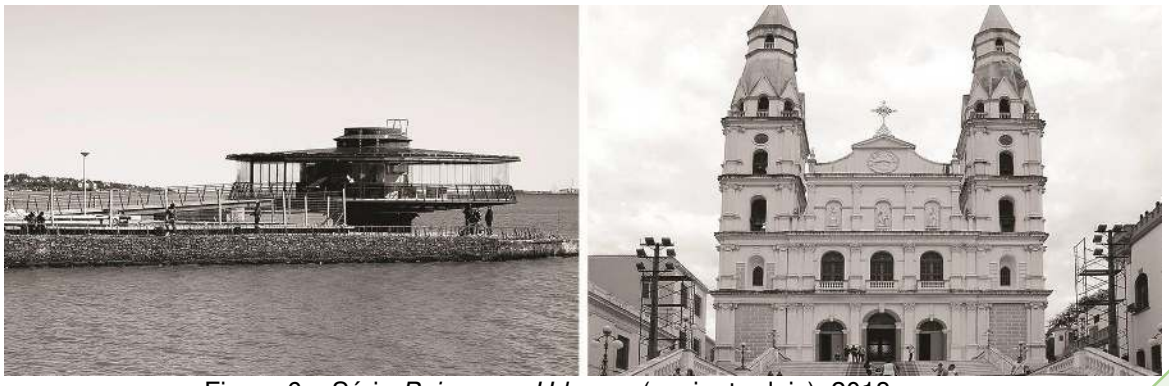


Figura 6 – Série *Paisagens Urbanas* (conjunto dois), 2018
Fonte: Fotografia da autora.

Em parte das imagens desse grupo, a presença da figura humana continua aparecendo, mas, neste caso por meio de sua própria representação. No entanto, as pessoas parecem tão integradas aos espaços que pouco se sobressaem, como no primeiro conjunto. A presença e interação das pessoas com os espaços parecem enfatizar ainda mais o extenso tempo de vida desses prédios que surgiram em meio a um contexto e/ou função bem diferentes daqueles em que se encontram atualmente.

Ao contemplar esses espaços, percebe-se como as construções ali presentes testemunham a passagem do tempo e, de alguma forma, representam também a resistência desses lugares. Assim como as pessoas ali presentes, que simbolizam os demais indivíduos que ali estiveram, ou que ainda estarão algum dia. Mesmo que não se conheça a história detalhada dos locais, a presença de pessoas e o estilo único e singular de sua arquitetura impõem-se como uma interrupção do fluxo cotidiano, nele gerando uma pequena crise e, como diria Gumbrecht (in GUIMARÃES; LEAL; MENDONÇA, 2006), fazendo com que experiência estética seja desencadeada.

Para o último conjunto de imagens, destaca-se alguns detalhes e sutilezas/marcas encontrados nos centros urbanos visitados. Neste grupo, também é possível perceber alguns indícios da presença ou ação humana, assim como no primeiro conjunto, como, por exemplo, nas esculturas presentes nos prédios, nos descascados dos rebocos nas paredes, supostamente causados pela ação do tempo, nas frases de impacto pichadas nos muros, dentre outros detalhes. No entanto, os indícios neste conjunto não são encontrados somente em habitações, mas também estão presentes nos diversos outros prédios/construções que foram encontradas durante o caminhar pelos espaços. Além disso, os contrastes existentes nestas imagens, como a pichação ao lado de uma escultura, a diferença de materiais ou estilos arquitetônicos, intrigam e fazem pensar sobre como influenciam a sensação de estar na cidade, mesmo que, inicialmente, não se tenha consciência disso (Figura 7).



Figura 7 – Série Paisagens Urbanas (conjunto três), 2018
Fonte: Fotografia da autora.

Nessa perspectiva, trago como referência para a pesquisa o longa-metragem chamado *Medianeras*, produzido em 2011 pelo diretor Gustavo Taretto. No filme, os protagonistas tentam se liberar do sentimento de solidão que a cultura virtual e a arquitetura, aparentemente desordenada, da cidade de Buenos Aires, provocam em seus habitantes. A partir de suas percepções, Martin enfatiza que os arquitetos e incorporadoras são os responsáveis pelo mau planejamento da cidade e que, por isso, são também os culpados dos sentimentos ruins que estão, de alguma forma, presentes em sua vida naquele momento

No terceiro conjunto da série, apresenta-se fotografias que, de alguma forma, também dão vazão as percepções diante de espaços repletos de informações e detalhes/minúcias tão diferenciados. Tais fragmentos tendem a suscitar sentimentos em relação a própria maneira de habitar esses espaços, na forma com que se relacionam com eles, como comportam-se, etc. Por fim, também neste terceiro conjunto de imagens, exploro enquadramentos mais próximos e fechados, fazendo com que as imagens percam a profundidade, detendo o olhar para as superfícies dos fragmentos. Essas características impõem um exercício ao olhar, na medida que o desgaste do reboco na parede, supostamente causado pela ação do tempo, ganha a mesma importância que as esculturas, as pichações, ou outros detalhes/elementos que encontro em meio ao cotidiano urbano.

Conclusão

A pesquisa apresenta o resultado da investigação de questões que envolvem a produção de fotografias, motivadas pelo interesse em registrar espaços

presentes no cotidiano urbano. Esses estudos implicaram na análise e reflexão de diversos referenciais históricos e teóricos e, também, na pesquisa de obras de artistas que, articulados a trabalhos e processos, fazem pensar e refletir sobre a maneira de estar no mundo, assim como sobre as relações que se estabelece com os lugares fotografados.

Em todo o entorno urbano há diversos detalhes/fenômenos/sutilezas e micro acontecimentos ocorrendo a todo o instante. Porém, na maior parte das vezes, não estamos suficientemente atentos para percebê-los. Seja em função da vida cada vez mais agitada ou, do olhar contemporâneo desatento e fragilizado, causado pelo grande fluxo de informações e midiações em que estamos envoltos nos dias de hoje.

A arte e a fotografia têm relações diversas que ultrapassam os anos, entre afastamentos e reaproximações, mas que, de fato, só foram efetivamente "concretizadas" durante parte da década de oitenta, ou seja, há apenas cerca de quarenta anos, quando, enfim, a fotografia foi aceita como material de arte por parte das galerias e museus.

Cada vez mais há um investimento de artistas contemporâneos na produção de obras que têm como principal tema o cotidiano. Não necessariamente o cotidiano urbano, mas um cotidiano que é, antes de tudo, banal e corriqueiro. Essa condição trouxe à tona a discussão sobre a experiência estética nos mundos cotidianos, explicitando como e de que maneira ela pode ocorrer. Seja, como uma interrupção em meio ao fluxo do cotidiano (pequena crise), ou através de uma espécie de sensação de estranhamento, de quando algo que nos é familiar de repente se torna estranho. Há uma infinidade de detalhes/minúcias presentes nos espaços urbanos, porém, na maior parte do tempo, não estamos suficientemente atentos para percebê-los.

Referências:

ATGET, Eugène. Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/39490?artist_id=229&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 10 out. 2018.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CARVALHO, Victa de. Fotografia, Cotidiano e Experiência: Beat Streuli e a *street photography* contemporânea. In: FATORELLI, ; PIMENTEL, ; CARVALHO, Victa. *Fotografia Contemporânea* - Desafios e Tendências. 2016, p.106-119.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte-Iphan, 1995.

DEWEY, John. *Arte como Experiência.* São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. Biografia. Disponível em: https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/ Acesso em: 15 out. 2018.

FATORELLI, Antônio. Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas. In: FATORELLI, ; PIMENTEL, ; CARVALHO, Victa. *Fotografia Contemporânea* - Desafios e Tendências. 2016, p.24-42.

GUIMARÃES, Gleny Terezinha Duro. Biografia. Disponível em: https://www.escavador.com/sobre/4048800/gleny-terezinha-duro-guimaraes. Acesso em: 13 out. 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises – experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, ; LEAL, ; MENDONÇA. *Comunicação e Experiência Estética.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p.50-63.

HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia.* Rio de Janeiro: Sextante. 2012.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História.* São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas.* São Paulo. Senac, 2003.

ROUILLÉ, André. *A fotografia:* entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado.* São Paulo: FAPESP: Annablume. 2004.

SENNETT, Richard. A vida oculta nas cidades. *Revista ZUM* no.4. Abril 2013.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia.* São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

STRUTH, Thomas. West 21st Street. Disponível em: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/streets_of_new_york_city/index.html. Acesso em: 15 out. 2018.

WOLF, Michael. Architecture of Density. 2 il. color. Disponíveis em: http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density-2/1 Acesso em: 01 nov. 2018.

WOLF, Michael. Paris Tree Shadows. 3 il. p/b. Disponíveis em: http://photomichaelwolf.com/#paris-tree-shadows/1 Acesso em: 05 nov. 2018.